

Beleg - S. Fp 19

Zwischen Pop und Avantgarde
- Bemerkungen zum Coverdesign von Langspielplatten
der BEATLES -

von

Uwe Hartmann

c autor 1988

Zwischen Pop und Avantgarde - Bemerkungen zum Coverdesign von
Langspielplatten der BEATLES

Rockmusikhistoriker führen die Entwicklung dieser Gattung der populären Musik in den sechziger Jahren bevorzugt am Beispiel der BEATLES und ihrer Produktionen vor. Die euphorischen Bewertungen, welche die steile Karriere der BEATLES von 1963 bis 1967 begleiteten, die Superlative, die man der "erfolgreichsten Band aller Zeiten" zugestand, sind längst relativiert und gehören zur Legende. Aber selten wurde im Bereich der Rockmusik über einen Zeitraum von mehreren Jahren und so konsequent ein sich stetig differenzierendes Gruppenimage demonstriert, der Schein individuellen künstlerischen Ausdrucks in einer Sphäre massenhaft produzierter Kunst erzeugt, der Anspruch auf künstlerische Originalität und Authentizität erhoben und eine große Popularität erreicht, wie es die BEATLES vollführten.

Bekanntlich war Rockmusik anfänglich außerhalb der bis dahin existierenden Einfluß- und Einzugsgebiete der kommerziellen Institutionen des Kunstbetriebes entstanden. Das heißt selbstverständlich nicht, daß dies auch unabhängig davon geschah, schon gar nicht von den Medien Rundfunk und Schallplatte. Die Rockmusik konnte unmittelbar auf das sich im 20. Jahrhundert wandelnde Verhältnis von Kunst und Massen reagieren, denn sie war von einem sich neu formierenden Massenpublikum - die Jugendlichen, und davorwiegend die vierzehn- bis zwanzigjährigen - mit hervorgebracht worden. Der mit dieser Musik vermittelte Kommunikationsvorgang bezog sich von Anfang an auf ein Massenpublikum, auf Lebenserfahrung und -praxis dieses Publikums. Rockmusik entwickelte sich immer, und dies in zunehmendem Maße, im Medienzusammenhang. Sie wurde konsequent auf die technischen und ökonomischen Bedingungen der medienvermittelten massenkulturellen Prozesse eingestellt.¹ Die Musikproduktion wurde tendenziell immer mehr in die Studios verlegt: in Studios, deren technische Ausrüstung bald nicht mehr allein zur Aufzeichnung natürlich erzeugter Klanggestalten diente. Die Entwicklung der technischen Mittel zur Reproduktion von Musik wurde übergeleitet zur Herstellung von technischen Apparaturen zur künstlichen Klangerzeugung. Diese Entwicklung traf in den sechziger Jahren zusammen mit einem gewachsenen finanziellen, technischen und auch schöpferischen Potential der führenden Rockmusiker. Sie demon-

strierten ihr gewachsenes Selbstwertgefühl, wenngleich sie und ihre Musik in der bürgerlichen Gesellschaft nach wie vor Legitimationsbedarf hatten.

Der künstlerische Anspruch resultierte aus dem Wandel der Lebenserfahrungen der Musiker im Werden von Amateuren zu gemanagten Berufskünstlern in einem hochgradig arbeitsteilig organisierten Kunstbetrieb. Neues musikalisches Material wurde zumeist nur noch im Studio produziert, in genau festgelegten Zeiträumen zwischen Konzerttourneen und anderen Verpflichtungen. Spontaneität und Naivität wurden zusehens von genauer Kalkulation und gezielter Konzeption verdrängt. In der Folge wurde die kurzzeitig zu realisierende Singleplatte gegenüber der längerfristigen produzierten Langspielplatte zurückgestellt. Die Single blieb zwar Indikator des kommerziellen Erfolges, die künstlerischen Ambitionen von Rockmusikern wurden jedoch an den LP-Produktionen gemessen, die immer weniger eine Sammelpressung von Hitsingles sein sollten. Die Entwicklung führte zum C o n c e p t - A l b u m. Die Erweiterung der strukturellen Komplexität und die damit oft verbundene Zunahme des Formats rockmusikalischen Materials machten die Langspielplatte als spezifisches Medium erforderlich. Es erscheint nur folgerichtig, daß künstlerische Konzeptionen, welche die Arbeit mit dem Medium Schallplatte so im Mittelpunkt zu stehen hatten, die künstlerische Gestaltung des "Äußeren" der Schallplatte, ihrer Verpackung, auch einbezogen.

An ausgewählten LP-Produktionen der BEATLES soll hier der Versuch unternommen werden, die verschiedenartigen Konzeptionen und Gestaltungsmittel im Coverdesign der BEATLES-LP's zu benennen und die an eine Produktion von Bildern gebundenen unterschiedlichen Formen von Selbstdarstellung der Rockgruppe mit ihren Wirkungen und Bedeutungen zu beschreiben.

Please Please Me

Am 5. April 1963 wurde die erste Langspielplatte der BEATLES veröffentlicht. Auf dieser LP waren neben den vier Songs, die schon auf den ersten beiden Singleplatten der BEATLES erschienen waren, vier weitere Songs von den Autoren Lennon/McCartney und sechs Titel waren nachgespielte Versionen populärer Hits. Auch die zehn

neuproduzierten Titel gehörten seit längerem zum Repertoire der BEATLES. So geschehen eine typische Sammel-LP, auf der Debütanten ein ausgewogenes Verhältnis zwischen bekannten und neuen Songs anstreben. Konventionell scheinbar auch die Gestaltung der Plattenhülle. Das Gruppenfoto der Band wurde mit einer klar gegliederten Typographie besetzt. In der linken oberen Hälfte der Name der Band, rechts unten der Titel der LP (der Titelsong "Please Please Me" war der erste Nr.1-Hit der BEATLES) und die Ankündigung, daß sich neben anderen Songs vor allem auch "Love Me Do" (auf der ersten Single der BEATLES erschienen; erreichte als beste Notierung Platz 17 der britischen Charts und machte die BEATLES überregional bekannt) auf dieser LP zu hören ist.

Die BEATLES waren aus einer breiten Amateurmusikbewegung hervorgegangen. Bis 1962/63 waren sie eine Band von vielen gewesen. Sie waren nicht einmal die beliebteste Band in England, und sie hatten auch nicht als erste die Gelegenheit, Schallplatten zu produzieren. Aber ihr Manager Brian Epstein verhalf ihnen zu der Möglichkeit, ihre erste Platte beim Label Parlophone zu machen. Parlophone war eines der Label, die zur EMI (Electrical & Musical Industries) gehörten. Die EMI schließlich war einer der marktbeherrschenden Medienkonzerne in Großbritannien, nach eigener Promotion sogar die "größte Schallplattenfirma in der Welt". Die Tatsache, daß jugendliche Amateure, größtenteils Autodidakten und nach traditionellem Musikverständnis Dilettanten, das Monopol der professionellen Songautoren und die Regeln der Schallplattenproduzenten durchbrachen, deutete auf eine umfassende Strukturveränderung in der Musik- und Unterhaltungsindustrie hin. Und so sind auf diesem Cover vier Musiker, freundlich, lachend, sympathisch, unbekümmert und vor allem wirklich jugendlich ins Bild gestellt. Vier Musiker - eine Gruppe, die nur in ihrer Ganzheit angenommen werden konnte, und die sich in ihrem Habitus nicht wesentlich von anderen Gleichaltrigen unterschied. Ein Gruppenimage, das Freundschaft, gleichberechtigte Partnerschaft, gemeinsame Freude um den Pol des gemeinsamen Musizierens darstellte. Es wird vor allem auf eine Erfahrung Bezug genommen - der Spaß, die Freude in der gemeinsam verbrachten Freizeit ("fun is one thing that money can't buy").

Das Gruppenporträt auf dem Cover der LP "Please Please Me" weist einen Kontrast zu den Coverfotos von Interpreten des eta-

blierten populären Songs auf, wie man ihn sich anders kaum vorstellen mag. Gegenüber den Porträtfotografien auf den Hüllen der Schallplatten eines Frank Sinatra, Pat Boone, Frankie Laine oder Ronnie Hilton wurde hier auf die theatralische Pose des ewigen Verführers - die "persönliche Aura" des Popstars als alleiniger Identifikationsbezug - verzichtet. So zeigt diese Beatband, die da im Londoner Hauptgebäude der EMI zu sehen ist, in ihrem Image das Neue im Selbstverständnis der jungen Musiker exemplarisch vor, und so symbolisiert diese Konstellation, in die sich die BEATLES stellen ließen, den Anspruch eines großen Teils der britischen Jugendlichen zu Beginn der sechziger Jahre auf eigenständige Darstellungsformen ihrer sozialen und kulturellen Erfahrungen. Die Demonstration des Neuartigen vollzog sich in der musikalischen Praxis nicht ausdrücklich in der klanglich realisierten Form, sondern in einer "symbolischen" Form. "Diese ... resultierte allein aus den Zusammenhängen, in die das jugendliche Publikum aus der Arbeiterklasse diese Musik (den amerikanischen Rock 'n' Roll - U.H.) gestellt hatte."² Ausdrücklich wird der Anspruch auf Innovation wie der auf Instituierung im Coverbild visualisiert. Es ist ein kalkuliertes, dabei aber unverbindlich bleibendes Spielen mit Standards von Modernität - die scharfe perspektivische Sicht, die geneigte Horizontale im Blickwinkel sind Gestaltungselemente, wie man sie beispielsweise von Rodtschenkos Fotografien kennt. Die statische Stabilität, die das Bild moderner Architektur vorstellt, wird durch die geneigte Horizontale "gekippt". Die scharfe Perspektive, die dem Architekturbild die dynamische Rasanz gibt, wird von der lässigen, gänzlich unstatuarischen Haltung der Gruppe gebrochen. Sie ist das einzige wirklich Bewegliche im sonst starren Rahmen dieses Sujets. Auf sie wird somit auch die Perspektive verkürzt. Denn die typographische Gestaltung belegt den perspektivischen Durchbruch, den Blick vom Lichthof zum Himmel, mit dem Schriftzug THE BEATLES. Der Betrachter blickt auf die BEATLES, und sie blicken von einem erhöhten Standpunkt auf den Betrachter, scheinbar ohne ihm dabei entrückt zu werden.

"Keith Richard meinte, die entscheidende Funktion der BEATLES sei gewesen, jede Tür aufzumachen. Daß sie die Tür aufmachen konnten, lag sicherlich am Kompromißcharakter ihres Protests. Die Mischungen waren gelungen. Daß die Mischungen im Zustand zurichten-

der Gesellschaftsformation immer bedrohte sind, also nie ohne Angst gelingen und alsbald wieder zerfallen, diese Bedrohung war ihnen nicht mehr anzuhören. Das machte die Beatles-Songs utopisch und zugleich versöhnlich."³ Die Musik der BEATLES und die Bilder von ihnen, ihr Image, das war die Musik und das Bild einer neuen Generation, die der Dialektik von Protest und Partizipation in ihrer Gesellschaft entsprachen.⁴ Kritik oder Affirmation werden nie eindeutig ausgesprochen. Eine ironische Unverbindlichkeit steht hinter allem. "Ihre soziale Botschaft war selten ausgesprochen, sondern hing als eine Aura der Ungeduld gegenüber Konventionen und der sichtlichen Genugtuung an Reichtum und Ruhm über ihren Köpfen. Während die Schriftsteller die Arbeiterjugend eingesperrt in einer rauen physischen Welt gezeigt hatten ..., präsentierten die BEATLES sie als locker und frei, stets bereit zu brücklerender Anmaßung und jederzeit fähig, es sich bequem zu machen, wo eine Lücke dafür zu finden war."⁵

Der hier praktizierte Umgang mit Kunst, die keine ehrfürchtig zu bestaunenden Werke hervorbringen sollte, sondern gestaltende Improvisation, Spiel mit den Möglichkeiten war, zielte in seinem Wesen denn auch nicht danach, irgendwelche Sinnstrukturen zu erschließen, sondern "dem von ihnen vermittelten sinnlichen Erlebnis eine eigene Bedeutung zuzuordnen zu können".⁶

A Hard Day's Night

Im Juli 1964 erschien "A Hard Day's Night" als dritte Langspielplatte der BEATLES. Es war die erste LP, auf der ausschließlich eigene Songs veröffentlicht wurden. Vergleicht man das Cover dieser LP mit denen der beiden zuvor erschienenen Langspielplatten, so fällt auf, daß das Gruppenporträt als Coverfoto nicht beibehalten wurde. Stattdessen wurde eine vertikale Reihung der vier Einzelporträts und eine horizontale Reihung fünf verschiedener Porträts eines der BEATLES vorgenommen. Man gewinnt den Eindruck, als wären hier vier kurze Filmstreifen aneinandergelegt. Ein vordergründig illustrierter Hinweis darauf, daß "A Hard Day's Night" als Soundtrack-LP zum ersten Film der BEATLES (Regie: Richard Lester) produziert wurde? Das hier von Robert Freeman aufgenommene Prinzip der Endlosreihe wurde bevorzugt von dem Pop-Künstler Andy Warhol angewandt, um die serienhafte Gleichartigkeit bestimm-

ter Produkte alltäglichen Gebrauchs abzubilden. Zweifellos adaptierte Freeman bei seinem Entwurf die Porträttechniken Warhols, wie sie vor allem bei den Bildnissen der Marilyn Monroe zur Anwendung gebracht wurden. Freeman zerlegt wie Warhol die Bildfläche in mehrere Felder gleichen Formats. Das bestärkt den Eindruck des Seriellen. Vertikal, horizontal oder diagonal kann man der Reihe mit seinem Blick folgen, am ehesten aber folgt man der horizontalen Reihe von links nach rechts. Die Bilder sind von einem starren Raster festgelegt, sie erhalten so einen Status von Unverrückbarkeit. Dennoch sind dem Prinzip der uniformen Reihung bei Freemans Beatles andere Intentionen unterlegt, als bei Warhols Darstellungen. Während Warhol ein Bild vielfach projiziert, reiht Freeman fünf nicht identische Bilder nebeneinander. Die unterschiedliche Individualität der vier Musiker wird zwar nicht in besonderer Weise herausgestellt, sie wird in der seriellen Darstellung ja eher nivelliert, aber die Porträts der BEATLES lassen sich hier offensichtlich nur widerstrebend schablonisieren. Zu stark ist das Momenthafte der Aufnahmen, zu bewegt sind Mimik und Gestik der vier. Es ist eine Narretei, die hier vorgeführt wird. Die da vor dem Objektiv standen, nahmen sich ebensowenig ernst wie sie den Betrachter ernst nahmen. Lennon nimmt die Hände vor sein Gesicht, als würde er durch ein Doppelglas in die Ferne schauen. McCartneys Konterfeiskokettieren mit sich selbst. Harrison raucht eine Zigarette und wendet sich schließlich an anderer Stelle ganz vom Betrachter ab. Das Repertoire an Despektierlichkeiten reicht an Clownerie heran. Doch das sind ebensowenig die traditionellen Mittel der Selbstdarstellung von Popstars gewesen, wie überhaupt der Inszenierung von Waren und Leuten, die Waren verkaufen müssen!

Die bemerkenswerte Rückkopplung von Gestaltungsmitteln der Pop-Art auf die massenhaft produzierten Bilder der kommerziellen Gebrauchsgraphik wird in diesem speziellen Fall auch im Coverdesign vollführt. Der Überfluß der Waren, ihr technologisch bedingter perfekter serienmäßiger Charakter, und die scheinbare Verknappung der Waren in der Bildwelt der Werbung mit ihrer spezifischen visuellen Rhetorik, die ständige Wiederkehr gleicher Bilder - alles, was die massenhafte alltägliche Bildwelt kennzeichnete, faszinierte die Pop-Künstler. Bei dem Versuch, Kunst und Leben zu verbind-

den, wollten sie diese Bildwelten und die sie vermittelnden Medien anwenden, vor allem mit dem Ziel, dem von einer Künstlerindividualität hervorgebrachten Kunstwerk "die Unpersönlichkeit des zur Masse Gehörenden"⁷ zu verleihen, es "näher zu rücken", ohne seine Aura aufzuheben. Auf der anderen Seite wurde somit der Alltag und seine Bilder ästhetisiert, wurden alltägliche Gebrauchswaren in den Rang eines Kunstwerkes erhoben. Damit einher ging ein weiterer Abbau der klassischen Hierarchie der Motive in der bildenden Kunst.

So war Marilyn Monroe für Andy Warhol die beste nur denkbare Symbolfigur der amerikanischen Konsumgesellschaft, für den "american way of life" der Kennedy-Ära. Auch Popmusik diente der Pop-Art zunächst nur als Sujet der Verarbeitung, ähnlich den anderen Produkten der Konsumwelt. "David Hockney zitierte beispielsweise Cliff Richard, den er verehrte, in einem seiner Bilder. Peter Blake hält in seinem 'Selfportrait with Buttons' (1961) ein Elvis-Presley-Konterfei in den Händen. Daß er die Musik nun nicht für Kunst ansieht, eher dem Phänomen Bedeutung beimißt als dem musikalischen Produkt, sagt er selbst: 'Ich habe ihn (Elvis Presley) tatsächlich nie in natura gesehen, und stehe auch nicht besonders auf seiner Musik - ich ziehe modernen Jazz vor -; ich bin eher ein Fan der Legende als der Person.'⁸ Auch für Warhol war bei seiner Reihung figurativer Silhouetten, die Betonung des musterartigen Charakters wichtig. Natürlich hatte die Monroe nicht die Unpersönlichkeit eines Massenproduktes an sich, aber sie gehörte einem Massenpublikum und war zu einer Legende geworden. Diesen Status nahmen die BEATLES nun auch ein. Als Symbole der Konsumwelt aber wollten die BEATLES nicht tauglich sein. Wenngleich sie recht schnell in die bürgerliche Massenkultur integriert wurden und ihre Karriere von einem massiven Vermarktungsprozeß begleitet wurde, so sollte dieser doch nicht als total erscheinen und ein bestimmtes Maß an Selbstständigkeit bestehen bleiben. Ähnlich wie die Pop-Künstler hatten die BEATLES ein ambivalentes Verhältnis zum Konsum. "Sie sind Teil der Konsumgesellschaft, vor der es kein Entrinnen gibt, die man bis zu einem gewissen Grad akzeptieren muß, die man gelegentlich sogar mit einem intellektuellen Augenzwinkern lieben kann."⁹ Die BEATLES bedienten sich der Sprachmittel der Pop-Art, einer Kunst, die etabliert und noch immer modern war und einen ähnlich ambivalenten Charakter aufwies wie ihre Musik, und verfremdeten diese auf ironisierende Weise. Sie ließen jene Modi von Gestaltung auf-

greifen, die in der Tendenz dahin führen sollten, sich der Massenbildwelt und der Massenkultur zu entziehen, indem man sie ästhetisierte. Der Gedanke, die BEATLES könnten sich wie auf einem ernst zu nehmenden Werk der bildenden Kunst abbilden lassen, wird durch ihre Respektlosigkeit gleich wieder zerstreut. Auf dem Höhepunkt des Erfolgs treten deutlich seine Schattenseiten hervor. Diejenigen, die die Massen mobilisieren und begeistern, stehen auf der Gegenseite der Massenspontaneität. Sie, die über Mittel kultureller Massenkommunikation verfügen, sind von den Massen isoliert. So versucht man, sich den unentrinnbaren Zwängen des kommerziellen Kulturbetriebes möglichst weitgehend zu entziehen, indem man die Populärkultur und nicht zuletzt auch sich selbst ästhetisiert. Provozierende Gesten im öffentlichen Auftreten, sorgfältig ausgewählte bizarre Kleidung und unkonventionelle Frisuren sind Teile der Illusion von Freiheit, die unversehends wieder in die Zwänge des Modischen umschlagen, denen ein Popstar in der Öffentlichkeit ausgesetzt ist. Der Anspruch auf Kunst schützt gegen die Nivellierung als Massenprodukt; die provozierende Persiflage auf diese Kunst schützt vor der Vereinnahmung durch das Establishment.

Die amerikanische Pop-Art war in den sechziger Jahren eine ständige Quelle der Inspiration und Auseinandersetzung für die, vornehmlich britische, Rockmusik, und zwar nicht nur für das Coverdesign ihrer Schallplatten. Es gehört zu den sehr bemerkenswerten Tatsachen, daß in nahezu allen britischen Rockbands, die in den sechziger Jahren ihre erfolgreiche Karriere begannen, mindestens ein Musiker war, der mehr oder weniger erfolgreich ein Art College besucht hatte - jenen spezifisch britischen Typ von Kunstschulen. Bei den BEATLES war es John Lennon, der eine Kunstschule besuchte, wobei er aber keinen Abschluß erreichte. Die von der Pop-Art durch die Werbegraphik übernommenen bildnerischen Techniken gehörten zweifellos zum Ausbildungsprogramm dieser Schulen.

Die Mehrheit der Pop-Künstler teilten mit vielen, die nicht die sozialen und kulturellen Erfahrungen gemacht hatten, in deren Zusammenhängen Rockmusik entstanden war, und die traditionell ein gebrochenes Verhältnis zu Massen und Massenhaften hatten, Skepsis und Ablehnung gegenüber dieser Musik und ihren Interpreten. Beides resultierte vor allem aus der Beobachtung, daß die Rockmusiker und ihre jugendlichen Fans sehr weitgehend an kommerzielle Institutionen gebunden waren. Erst als die Mehrdeutigkeit dieser Musik und

ihrer Begleiterscheinungen offensichtlicher wurde, wandten sich einige Pop-Künstler dieser Musik zu, interessierte sie das kulturelle Phänomen mehr als die Legenden der Stars. Andy Warhol arbeitete seit der Mitte der sechziger Jahre regelmäßig mit Rockmusikern zusammen, für andere Pop-Künstler blieb eine derartige Zusammenarbeit eine Episode in ihrem Schaffen. Möglicherweise sahen sie in der populären Kultur ein Betätigungsfeld, den Versuch einer Verbindung von Kunst und Leben weiter zu betreiben, der innerhalb des etablierten Kunstmarktes zu dieser Zeit bereits als gescheitert angesehen werden mußte.

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band

Im Jahre 1966 zogen sich die BEATLES aus dem internationalen Tourneegeschehen zurück, am 29. August 1966 gaben sie in San Francisco ihr letztes großes öffentliches Konzert. Sie gaben vor, "daß ihre Musik durch die Verwendung voller Orchester und elektronischer Apparaturen sich so sehr entwickelt habe, daß sie sie nicht mehr auf der Bühne aufführen konnten".¹⁰ Nach fast einem halben Jahr Produktionszeit, nach etwa siebenhundert Aufnahmestunden mit Produktionskosten von ungefähr 40 000 Pfund Sterling, erschien am 1. Juni 1967 das Album "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band". Im Bereich der populären Musik hatte es nie zuvor einen derartigen Aufwand für die Produktion einer Schallplatte gegeben. Der Anspruch auf das Großartige, wiederum Neue, wird dem Käufer und Hörer dieser Platte bereits mit dem Cover vermittelt. Zuvor hatte es auch ein solches Cover noch nicht gegeben.

Im Mittelpunkt des großangelegten Arrangements auf dem Cover stehen die BEATLES. Sie haben sich in bunte schillernde Phantasieuniformen gekleidet, wie man sie vom Zirkus oder auch vom Varieté kennt, wo Artisten, Dompteure und die Musiker der Kapelle derartige Kostümierungen tragen. Die Instrumente, die den vier Musikern wie Attribute beigegeben sind, gehören nicht zum gewöhnlichen Instrumentarium der Rockmusik. Lennon, Starr, McCartney und Harrison sind denn hier auch nicht als BEATLES, sie sind als Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band zu sehen, wie es auch die Aufschrift auf dem Fell der großen Trommel ausweist. Die eigentlichen BEATLES, dargestellt im Habitus der frühen Jahre, in dunklen Anzügen, werden von Sgt. Pepper's Band überstrahlt und in die

zweite Reihe verwiesen. Sie wirken blaß und schattenhaft. Ihr Name und eines der wichtigsten Attribute ihrer Musik - die Gitarre - sind durch die bestimmte Anordnung blühender Hyazinthen auf dem Blumenbeet zu Füßen der Band sichtbar gemacht.

Hinter der Band ist eine kaum zu überschauende Vielzahl figurativer Silhouetten zu sehen, Porträts von über sechzig historischen und zeitgenössischen Persönlichkeiten: Philosophen, Politiker, Naturwissenschaftler, Schriftsteller, Schauspieler, Komponisten, Sänger und Tänzer. Das breite Spektrum der Tätigkeiten der hier abgebildeten Personen läßt sich mit einer Aussage zusammenfassen - irgendwie gehören sie alle zum Showbusiness. Was hier dargestellt wird ist Show, ist Entertainment. "We hope you will enjoy the show, ..., sit back and let the evening go",¹¹ lautet die Aufforderung der Pepperband in ihrem Song. Es folgt ein Estradenprogramm, indem in den aneinandergereihten Nummern verschieden gestaltige Erscheinungsformen des Alltags auf unterschiedliche Weise reflektiert werden. Sgt. Pepper's Band ist es auch, die den Abend beschließt: "We hope you have enjoyed the show, ..., we're sorry but it's time to go. We'd like to thank you once again."¹²

Politik, Wissenschaft, Sport, Kunst und vieles mehr hat die bürgerliche Massenkultur in eine Einheit von Information und Unterhaltung gebracht. "Everybody is in showbiz, everybody is a star", sangen die KINKS in einem ihrer Songs mit sarkastischem Unterton. Was hier zum Ausdruck gebracht wurde, ist wiederum das ambivalente Verhältnis vieler Rockmusiker zum Showgeschäft. Man zieht sich teilweise aus diesem Geschäft zurück, um dann ein nicht weniger spektakuläres Comeback vorzubereiten und zu vollziehen. Man persifliert traditionelle bürgerliche Unterhaltungsmodelle wie man sie appliziert. Selbsterheben der Stars geht mit Selbstkariertierung einher. "Die Aneignung der von der Kulturindustrie produzierten Populärmusik durch ihr ungelertes Publikum, die Arbeiter, die sie als spontane Ausdrucksform adaptieren, folgt zugleich der Sehnsucht, selbst professionell zu werden und in der Kulturindustrie den finanziellen Erfolg zu erringen, der den Arbeiterlohn zehntausendfach übersteigt. Die physische Erschöpfung der Fabrikarbeit setzt sich in der Populärkunst fort."¹³ Die Legende der BEATLES beschreibt, wie sich Amateure unter größten Anstrengungen durch die Musik, die sie machten, aus der ökonomisch unter-

legenen Klasse, der sie angehörten, erhoben. Derartige Legenden begleiteten bis dahin in der bürgerlichen Gesellschaft zumeist nur die Karrieren von Profisportlern oder Kriminellen. Die BEATLES und die anderen erfolgreichen Rockgruppen waren zu Symbolfiguren geworden, mit denen einem Massenpublikum die Illusion einer Befreiung aus der ökonomischen Unterlegenheit vorgezeigt werden konnte. "Der Aufstieg, in dem Talent und bloße Inszenierung, Manipulation und zugestandene Freiheit, spontane Korrespondenz mit dem Publikum und dessen trickhafte Täuschung undurchsichtig vermischt sind, führt vom Gelegenheitsauftritt in einem Liverpooleser Tanzkeller ... bis zu dem Punkt, an dem die Arbeitsbelastung für die Musiker unerträglich wird und zugleich die weitere Steigerung der Millioneneinkünfte nicht mehr dringlich ist. An diesem Punkt ziehen sie sich vom direkten, physischen Kontakt mit dem Publikum zurück. Fortan vermitteln sie ihre Arbeit ausschließlich durch die Medien der Kulturindustrie. In regelmäßigen Abständen erscheinen ihre Langspielplatten, jede ein sorgfältig kombiniertes, individuelles Werk, das vom vorherigen verschieden, neuartig, sensationell ist und eine Entwicklung markiert, die Publikum und Fachkritik gespannt beobachten."¹⁴

Die auf dem Album Cover dargestellte vollzogene Umwandlung der BEATLES in Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band ist die Flucht der BEATLES aus der Realität. Dies wird auch durch die Art und Weise der Produktion der Klanggestalten der Songs auf dieser Platte illustriert. "Die Sinnfälligkeit des Ganzen (die Entrücktheit der menschlichen Stimme in der technisch erzeugten Raumillusion, das Wachsen des Klangraumes - vor allem in dem Titel "A Day in the Life" - U. H.) besteht nicht in der illustrativen Beziehung zum Text - obwohl das ein nicht unwesentliches Moment ist -, nicht in den tonmalerischen Effekten von Traumwelt für sich genommen, sondern in deren auf die Sinnlichkeit abzielenden technisch erzeugten Suggestivkraft, in der der Traum zum Gegenentwurf der Realität wird."¹⁵

Bei den Konzerten auf den gigantischen Welttourneen mit einer manisch übersteigerten Publizität, die zu einem stereotypen Abspielprogramm der Hits geworden waren, war das spontane Element im Musizieren weitgehend zurückgedrängt worden. "Die physische Erregung durch die Musik und deren erotischen Gehalt, der als Ver-

sprechen mißverstanden wird, läßt die enthusiastischen Zuhörer nach physischer Berührung drängen, und der vertausendfache Drang droht als Aggression die Künstler zu erdrücken."¹⁶ Dieser Rückzug aus der Realität des Alltags eines Popstars wurde bei den BEATLES so konsequent vollzogen, wie es sonst selten innerhalb der populären Kultur geschieht. Denn gerade die BEATLES hätten ja von allen Rockgruppen am ehesten über die Möglichkeiten verfügen können, ihren Studiosound mit adäquaten Mitteln live auf der Bühne vorzuführen. Der Film und die LP "A Hard Day's Night" stellte die erste Stufe dieses Rückzuges dar; der Zeichentrickfilm und die dazugehörige Soundtrack-LP "Yellow Submarine" (1968 produziert von Al Brodax, gezeichnet von Heinz Edelmann) war die letzte Stufe der Versuche einer Versöhnung und Besänftigung in diesem Konflikt. Die Umkehrung der Relationen von Realität und Traum, von Autorität und Freiheit führt zu einem Ausgleich der Gegensätze. Der Film "Yellow Submarine" zeigt am Ende das Idealbild eines Konzertes - das Konzert von Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band - welches für die BEATLES in der Realität nicht mehr erfahrbar war.

Die BEATLES selbst sahen den Rückzug in die technisch produzierenden Medien, den Übergang von der technischen Reproduktion von Kunst zur industriell-technischen Produktion von Kunst als künstlerischen Fortschritt. Sie glaubten, im Studio unvergleichlich kreativer sein zu können, und daß die Arbeit im Studio ein viel größeres Maß an künstlerischer Spontaneität zuließe. "Schließlich machten die Tourneen keinem mehr Spaß. Sobald man es mechanisch machen muß, geht es nicht",¹⁷ erinnerte sich Ringo Starr. Bei der technischen Produktion ihrer Musik verkehrte sich den BEATLES aber das Verhältnis von Standardisierung und Spontaneität. Die Art und Weise der Produktion der Musik im Studio war das eigentlich Mechanische. Der Produzent George Martin berichtete: "John sagte zu mir: 'Ich habe einen Song, der heißt 'Being For The Benefit Of Mr. Kite', und ich hätte gern, daß es wie Karussell und Jahrmarkt klingt.' Wir beschafften uns also zwei elektrische Orgeln, für jeden eine. Dann habe ich chromatische Läufe übereinander gemischt, erst mit halber Geschwindigkeit, dann wieder schneller bis zur doppelten Geschwindigkeit. Danach habe ich Bänder von alten Dampforgeln besorgt, alles von einem Sousa-Marsch bis hin zur Liberty Bell. Diese Bänder habe ich in 30 cm-Stücke zerschnitten. Der Toningenieur

mußte sie dann in die Luft werfen, wieder einsammeln und zusammensetzen. Dann haben wir die einzelnen Teile noch ein bißchen durcheinandergemischt, bis wir ein Tonband hatten, das ohne musikalische Form und ganz unsinnig war. Trotzdem blieb es das Geräusch einer Dampforgel. Das Band habe ich dann dem Gesang zugemischt und so ein Jahrmarktsgeräusch als Hintergrund erzeugt. So entstand 'Mr. Kite', ein riesiges Puzzlespiel."¹⁸ "Keiner weiß mehr, wie die Titel klingen, bis wir sie aufgenommen und danach abgehört haben",¹⁹ meinte George Harrison. So wie man die Songs von der Platte hört, so sind sie nie gesungen und gespielt worden. Weder die Klanggestalten noch das Coverdesign lassen irgendeine Geste von Spontaneität erfahrbar machen. Deutlich wird aber, auch wenn er gleich wieder selbst karikiert wird, ein ausgeprägter Perfektionismus.

Der illustrative Charakter der Songs der BEATLES, der die Musik allein schon zur Visualisierung drängt, und der Verlust des letzten Restes unmittelbarer Begegnung mit dem Publikum nach dem Verzicht auf Live-Auftritte, führten zwangsläufig zu einer stärkeren Hinwendung zu visuellen Kommunikationsmitteln in der Konzeptionsbildung der BEATLES. Dabei sind die wichtigsten Medien jene, in denen die "technisch erzeugten Suggestivkräfte" hervorgebracht werden können, die das sinnliche Verhalten des Rezipienten so beeinflussen, daß er der massenhaft produzierten Kunst seinen eigenen individuellen Sinn geben kann. Sind die BEATLES auf dem Cover des Albums als Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band dem Fan als mythische Figuren, als Leitfiguren im Welttheater des Showbusiness, entrückt, so sind sie in der Nahaufnahme auf den Innenseiten des Albums trotz der karnevalistischen Verkleidung wieder die BEATLES. Ein "Gestus eigentümlicher Leere", die wiederum "etwas unreal Schattenhaftes an sich hat",²⁰ wie Peter Wicke den Sound dieser Songs beschrieb, offenbart sich auch auf dem Coverbild. Die eigenartige Statuarik der Figuren in der vordersten Reihe impliziert diesen "Gestus eigentümlicher Leere", nicht nur, weil sie aus dem Kabinett der Madame Tussaud entliehen sind. Die in die Reihe hineinmontierten Abbilder der BEATLES als Pepperband haben den gleichen Charakter von "Schaufensterpuppen" an sich. Hinter der auf den ersten Blick unübersehbaren Menge der Porträts, die wie Puzzleteile zusammengeschoben sind, tut sich der Himmel auf -

unendlich blau, flach wie ein Transparent. Das Gruppenfoto auf der Innenseite des Albums zeigt die vier Musiker mit der suggestiven Wirkung und in der chromatischen Bundheit eines Werbeplakates. Vor einem chromgelben Hintergrund sind vier jugendliche Helden gesetzt worden. Sie erscheinen wie Märchenprinzen in einer Verheißung von Ewigkeit.²¹ In der starken Ausleuchtung der Gesichter sind die unverwechselbaren Physiognomien der vier weltbekannten Musiker markant modelliert. So sind die BEATLES wieder nur für einen da - für den Fan. Dieser hört auch die Musik im imaginären stereophonen Raum allein und in sich versunken. Synthetisch ist hier etwas wiederhergestellt, "was der Sache und den hier geltenden Produktionsprinzipien nach unmöglich geworden ist, die Ver sinnlichung der individuellen Bedeutsamkeit des Kunstwerks, seine Aura mit dem Glorienschein der Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit seiner Hervorbringung, in der die Aura des Kunstwerks atmet; es ist die scheinbare Einmaligkeit der Projektionen, die es auslöst und die es für den Hörer in die gleiche Ferne rücken."²²

Die BEATLES selbst haben in Interviews immer wieder, mitunter sehr drastisch, die Negation jedes künstlerischen Sinnes in ihrer Arbeit in den Vordergrund gestellt. "Innere Bedeutung? Es gab keine. Ich machte es eben. Ich schob eine Menge Worte zusammen, schob dann etwas Krach darauf ... Ich glaubte nicht daran, als ich es machte."²³ Was John Lennon hier nicht für seine Arbeit akzeptieren mochte, ist die traditionelle Art und Weise der Hervorbringung von Kunstwerken, mit der sich das künstlerisch tätige Individuum exemplarisch ausdrückte und bewußt Sinnzusammenhänge schuf. Mit der Abwertung der eigenen Arbeit als nicht künstlerisch und dem Leugnen ihrer Sinnhaftigkeit geht bei Lennon aber auch die Abwertung der traditionellen "hohen" Kunst und das Leugnen ihres Sinns einher. "Wir sind alle gleich. Wir sind so gut wie Beethoven. Jeder ist innen gleich. Er machte eben mal ein Stückchen Arbeit, das war alles."²⁴ Lennon ließ jedoch außer acht, daß, wenn man traditionelle Modi künstlerischer Gestaltungsverwirft oder sie in neuen aufgehen läßt, die tradierten Bedeutungen, die mit dieser Kunst im Zusammenhang stehen, nicht ohne weiteres totgestellt werden können. Lennons verbale Identifizierung der "hohen" Kunst mit der populären, der "meisterlichen" Künstlerindividualität mit der Rockband, wird praktisch durch die BEATLES vollzogen, indem sie künst-

lerische Ideen und Intentionen übertragen, traditionelle Modelle übernehmen und verarbeiten. Somit ist die populäre Kunst in dieselbe Sinnkrise geraten wie die "seriöse" Kunst. Die in die populären Künste übertragenen Sinnzusammenhänge erhalten ohnehin eine veränderte Gültigkeit unter den anderen gesellschaftlichen Existenzbedingungen, welchen diese Künste unterliegen. Das Hervorheben all der Zufälligkeiten im Entstehungsprozeß populärer Kunst durch die Künstler selbst, das Setzen ihrer Kunst als Resultat des Spielens mit Wort- und Bildassoziationen und Ergebnis aus zufälligen, ganz persönlichen Situationen heraus, sollte glauben machen, daß bei ihren Übernahmen von Traditionellem keine der übernommenen Bedeutungen haften geblieben sei. Was im Einzelnen zufällig und zusammenhanglos erscheint - die Songs auf dieser Platte wie die Figuren und die Gegenstände im Coverbild - ergibt im Ganzen doch einen Bedeutungszusammenhang. So mögen die BEATLES vielleicht von jeder der auf dem Cover abgebildeten Persönlichkeiten irgendwie beeinflußt worden sein, in irgendeiner Beziehung zu ihnen gestanden haben. In einigen Fällen, so bei Dylan oder Stockhausen, ist es möglich, den Nachweis von Beziehungen und Einflüssen zu erbringen. In anderen Fällen wäre es aus meiner Sicht spekulativ, direkte oder vermittelte Verbindungen aufzuzeigen. Die Auswahl der auf dem Cover zu sehenden Personen ist so willkürlich wie zufällig, zudem wird innerhalb dieser Menge zusammengeschobener Bildnisse keine deutbare Hierarchie ersichtlich, lassen sich keine Wertungen direkt ableiten. Nur sie alle zusammen stehen meines Erachtens nach in dem einen, von mir schon benannten Bedeutungszusammenhang. In einer Weise tragen die BEATLES Bedeutungen offen, wenn auch zumeist ironisch und mitunter zynisch, vor (oder lassen sie darstellen), in anderer Weise nehmen sie sie zugleich wieder zurück. Die gewollte spontane Sinnlehre wird durch die konzeptionelle Durchgestaltung der musikalischen und visuellen Umsetzungen der eigenen Gedanken und Gefühle widersprüchlich, so wie die ambitionierte Studioarbeit durch die perfektionistische Pedanterie bei den Herstellungsverfahren der illustrativen Klangcollagen.

Im Sommer 1967 kam zum Durchbruch, was sich seit einigen Jahren unter der Oberfläche entwickelt hatte. Jugendliche Subkulturen, vor allem die der Hippies und Mods, hatten in Kalifornien bzw. in

London ihre Zentren herausgebildet und wurden allmählich von der Populärkultur sublimiert. Die BEATLES selbst hatten an der Herausbildung der Londoner subkulturellen "Szene" keinen direkten Anteil gehabt. Die Bands, die von den Mods geführt und von ihnen favorisiert wurden, waren solche Gruppen wie die WHO und die KINKS. 1967 aber, im Moment der intensiven gegenseitigen Durchdringung der im wesentlichen klassenspezifisch strukturierten Subkulturen mit der kommerziellen Massenkultur, konnten die BEATLES dennoch den Status behaupten, eine der führenden Rockbands, wenn nicht sogar die führende Band zu sein. Die Kompromißhaftigkeit ihrer Musik, die Zweideutigkeit ihrer Kunst hatten zu einer nahezu allseitigen Annehmbarkeit geführt, die die Popularität der BEATLES ungebroschen fortbestehen ließ.

Die sorgfältig ausgewählte Bepflanzung des Blumenbeetes, welches im Vordergrund des Coverbildes zu sehen ist, der in Blumen gesetzte Namenszug der BEATLES bringen die Band in Verbindung mit den subkulturellen Bewegungen, indem hier die Symbolik der "flower power" appliziert wurde. Blüten und Blumen als Symbole der psychedelischen Programmatik, die Rituale psychischer Selbstbefreiung aus gesellschaftlichen Zwängen beschrieb, die der Wirklichkeit den utopischen Gegenentwurf einer menschlichen Gemeinschaft in Liebe und Frieden gegenüberstellte, in der die Glücksansprüche des einzelnen Berechtigung hätten und Erfüllung fänden. Die Flucht eines Teils der Jugendlichen in jenen Jahren aus der als lustlos und phantasielos erfahrenen gesellschaftlichen Wirklichkeit in Zivilisationsformen, die Kreativität, Sensibilität und Emotionalität nicht unterdrückten, wurde in kleinen Gemeinschaften zu realisieren versucht. Für den größeren Teil dieser Jugendlichen aber fand diese Flucht im Zustand der Bewußtseinsveränderung infolge der Einnahme von Drogen statt, oder sie erfolgte mehr noch in den Momenten der Rezeption "ihrer" Kunst. In beiden Fällen erbringen Visionen oder Träume die Gegenbilder der Realität. In ihnen vermischen sich optimistische Lebenserwartung mit Resignation, Apathie und apokalyptischer Ahnung. Dieses Blumenarrangement, das auf dem Cover zu sehen ist, ist Paradiesgürtlein und Grabbepflanzung zugleich. Die BEATLES der Anfangsjahre gibt es nicht mehr. Die BEATLES der Jahre 1966/67 stehen zwischen Anpassung und Verweigerung im Showbusiness, zwischen Jugendkultur und

Familienunterhaltung. Auf dem Cover werden die Attribute dafür vorgezeigt: Die blühenden Blumengestecke der Hippies und die Sgt. Pepper's Band beigegestellten Zimmerpflanzen, wie man sie in den bürgerlichen Salons zu stehen hatte.

Neben anderen versatzstückähnlichen Dingen sind auch indische Kultgegenstände in dieses Bild gebracht. Sie erscheinen hier ebenso exotisch wie der einzige von George Harrison geschriebene Song auf dieser Langspielplatte ("Within You, Without You"), der indischer Musik nachempfunden ist und bei dem indische Instrumente zu hören sind. 1967 suchte Harrison "nach einem weisen, gelehrten Mann, der ... ihm alles richtig erklären und ihn auf den rechten Weg bringen könnte."²⁵ in dem indischen Yogi Maharishi glaubte er, diesen Mann gefunden zu haben. Das spektakuläre Zusammentreffen des Yogi mit den BEATLES in England löste eine Welle des Interesses an indischen Religionslehren und Sekten, an indischer Lebensweise und indischer Musik aus. Der "Indische Sommer" war der eigentliche Beitrag der BEATLES zum "Swinging London" des Jahres 1967. Der Yogi unterwies seine prominentesten Schüler in die "transzendente Meditation". Seine Methoden sollten dazu dienen, schnell und einfach einen Zustand der Spiritualität zu erreichen. Seine Meditationsübungen waren von ursprünglich acht Stunden auf eine halbe reduziert worden. Die "transzendente Meditation" sollte eine Methode sein, "mit der die Individuen durch ihre eigene spirituelle Läuterung eine Verwandlung der modernen Welt zu Harmonie und Frieden bewirken können".²⁶ Die hier vermittelte Lehre erschien den vier Musikern zunächst als sehr geeignete Hilfe bei der Bewältigung ihrer Lebenssituation. Als die BEATLES sahen, daß ihre Popularität den vom Guru weltweit kommerziell betriebenen Instituten zu größerer Publizität verhelfen sollte, distanzierten sie sich von Maharishi und seiner Lehre. Für Harrison blieb jedoch eine Vorliebe für indische Musik für mehrere Jahre bestehen. Aus seinen "indischen" Songs ist die Motorik und Aggressivität des Rock'n'Roll gänzlich verbannt; eine unbestimmte tiefe Religiosität geht von ihnen aus. Bei ihm wird der Rückzug von der Rockbühne noch um einen Schritt weiter vollzogen. Auf dem Weg von der bedrohlichen Ekstase des Rockkonzerts zur musikalischen Meditation wird der "Rock" in idealer Weise besänftigt.

"The Beatles"

Im November 1968 veröffentlichten die BEATLES ihr erstes Doppelalbum, welches "wegen des fehlenden Coverbildes auch als "White Album" bekannt geworden ist".²⁷

Paul McCartney hatte Richard Hamilton gebeten, für die BEATLES das Cover für ihre nächste Langspielplatte zu entwerfen, ähnlich wie es zuvor Peter Blake und Jann Haworth getan hatten. Hamilton erklärte aber sofort, daß er nicht dazu neige, der Vielzahl der bereits produzierten "Buntgeschmückten" Plattenhüllen eine weitere hinzuzufügen. Er war der Meinung, daß es die beste Lösung für ein originelles Coverdesign wäre, nichts von dem zu übernehmen, was "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" ausgemacht hatte. Hamilton regte an, daß die BEATLES selbst Material für eine autobiographische Collage zusammenstellen sollten, welche dann eventuell als Poster in jeder Plattentasche mitgegeben werden konnte. Er selbst lieferte eine der radikalsten möglichen Lösungen - ein weißes Cover, bei dem lediglich durch die herausgedrückten Lettern, die den Namen der Band nur mühsam lesen lassen, ein konkreter Hinweis für den ahnungslosen Plattenkäufer gegeben war. Mehr denn je wohl sind die BEATLES von einem Außenstehenden zum Gestaltungskonzept eines Plattencovers angeregt worden, welches den Maßstäben von Originalität genügen konnte. Hamilton wendet hier das suprematistische Credo - das letzte gemalte Tafelbild sei das "Schwarze Quadrat auf weißem Grund" - ironisch auf eine Gattung der Populärkunst an. Nachdem im Coverdesign der "Sgt. Pepper Period" eigentlich schon jedes Coverbild einmal gemacht worden sei, bringt nur die Beschränkung auf elementare Farbflächen etwas wirklich neues. Darüber hinaus hatte Hamilton vorgeschlagen, die Plattenhüllen fortlaufend entsprechend der Auflage zu numerieren, um so dem massenweise produzierten Kunstobjekt den scheinbaren Status einer von vornherein limitierten Edition zu verleihen; "die Knappheit der Ware - ausgedrückt in den ästhetischen Normen der Originalität und des Einfalls."²⁸ Der Umstand, daß Originalität sowohl ein ästhetisches Prinzip als auch einen ökonomischen Funktionswert darstellt, kann nur in der populären Kunst so offen ausgesprochen werden. Der vermeintliche Verzicht auf die Werbefunktion eines Schallplattencovers, da fast nichts auf die Autoren und Interpreten aufmerksam macht, führte schon nach wenigen Tagen auf

Grund der großen Popularität der BEATLES zu einem einmaligen Werbeeffekt, denn das "Weiße Album" erweckte den Anschein einer Rarität.

Im ereignisreichen, politisch bewegten Jahr 1968 diskutierte niemand mehr darüber, ob Rockmusik politisch sei. Die Politisierung der Rockmusik konnte vor ihren Superstars nicht haltmachen. Die Tendenz der akuten Politisierung in der Rockmusik traf aber bei den BEATLES mit dem Prozeß der endgültigen Aufgabe des Gruppenimages, des weiteren Rückzuges aus der Öffentlichkeit in ihre Privatsphäre zusammen. Auf der Innenseite des Albums sind im unteren Drittel die vier Einzelporträts nebeneinander abgebildet. Die gleichen Aufnahmen sind farbig und im größeren Format zusammen mit einem Poster in der Plattentasche beigegeben. Die Fotografien der Postercollage zeigen die vier Musiker nur einmal als agierende Rockgruppe - eine kleinformatische Aufnahme von einem Fernsehauftritt, als sie ihren Song "Revolution" brachten. Sonst sind die BEATLES einzeln bei der Arbeit im Studio zu sehen, oder sie werden in ihrer Privatsphäre gezeigt. John Lennon ist zu sehen, wie er unbekleidet auf einem Bett sitzt, in dem neben ihm seine spätere Frau Yoko Ono liegt, und er ein Telefongespräch führt. Diese Szene weist auf die 1969 von Lennon und Ono inszenierten "Bed - Ins", einer besonderen Form von Happenings, bei denen sie dem Verlangen der Öffentlichkeit nach Einsicht in die Intimsphäre der populären Künstler scheinbar entgegenkamen, um eine größtmögliche Publizität für ihr politisches Engagement für eine Welt ohne Krieg und Gewalt zu erreichen. Die japanische Künstlerin Yoko Ono ließ durch ihren Einfluß Lennon sicherer und differenzierter mit den unterschiedlichen Sprachmitteln avantgardistischer Kunst umgehen. Zwei Songs des "Weißen Albums" sind mit "Revolution" betitelt. "Revolution 1" ist im gewöhnlichen Rockarrangement gehalten, unterscheidet sich in der Textaussage aber in einer wichtigen Nuance von der einige Monate früher veröffentlichten Singlefassung. Radikal-revolutionären und anarchistischen Programmen wird hier die positive Moral des common sense entgegnet. Die elektronische Montage "Revolution 9" stellt den Vollzug der Revolution akustisch dar. "Wohl zum ersten Male lauschen die Millionen Fans des Rock and Roll dem Brüllen der gereizten Menge, dem Aufheulen von Alarmsirenen, dem Rasseln auffahrender Panzer, dem

Hämmern von Maschinengewehren und dem Aufschrei der Getroffenen. Die risikobereite Enthüllung des latenten politischen Gehalts der Rock-Musik als Kulturrevolution durch die Populärkunst erreicht hier ihren Höhepunkt im Vertrauen auf ihre neutralisierende Funktion. Es läßt sich nicht mehr entscheiden, ob das Tonbild der Revolution die Gesellschaftsordnung bedroht oder ob das darin dargestellte Chaos potentielle Revolutionäre abschreckend zur Ruhe verweist.²⁹ Zeigt das weiße Quadrat des Covers die Verbindung zu den 60er Neoavantgarden auf, die sich nicht nur als künstlerische und intellektuelle Avantgarde sondern auch als politische verstanden, denen es möglich erschien, "die Kluft zwischen Kunst und Leben, Kunst und Politik, Kunst und Aktion aufzuheben, indem Leben, Politik, Aktion statt Kunst gemacht wurden",³⁰ oder ist es wieder die Persiflage der populären Kunst, diesmal auf eine Kunst bezogen, die in der Gesellschaft immer noch als modern angesehen wird, obwohl sie bereits historisch war, die etabliert wurde, da sich ihr revolutionäres Potential der Desublimierung von Kunst in der neutralisierenden Wirkung des Kunstmarktes aufgehoben hatte?

Der in der künstlerischen Arbeit der BEATLES vollzogene Rückzug von der Realität in Traumwelten, und der physische Rückzug vom Publikum in die medienvermittelte Öffentlichkeit und immer weiter in die Privatsphäre, in dessen Folge wichtige ästhetische Innovationen in der Populärkunst entstanden waren, führte jetzt zu einem Dilemma für die BEATLES. Nur wenn man aufhörte, ein Beatle zu sein, hätte man sich noch weiter der Öffentlichkeit entziehen können. Aber ein Teil dieser Öffentlichkeit, sogar jener, auf den man angewiesen ist, fordert die BEATLES. Die Führer der politischen Jugendbewegungen, vor allem der studentischen, sahen die Rockausiker als Mitkämpfer und die Rockmusik als Bestandteil der bevorstehenden Kulturrevolution an.³¹ Diese ihnen zugedachte Rolle irritierte die BEATLES, die ROLLING STONES und andere führende Rockausiker sehr, und sie bekehrten in der Polemik gegen die Ideologen der Studentenbewegung dagegen auf. Die Songs lassen offen, ob die erwartete Weltrevolution der Jugend gewollt wird oder nicht. Der Festlegung, Revolutionär zu sein, entzieht man sich. Die Idee der Revolution ist in der Kunst aufgehoben, für die politisch-revolutionäre gesellschaftliche Utopie steht die ästhetische Utopie. Die BEATLES, insbesondere John Lennon, verdeutlichten mit der Anwendung

bestimmter bildnerischer und musikalischer Gestaltungsmittel der Avantgarden auf dem "Weißen Album" die bemerkenswerten Parallelen zwischen künstlerischer Avantgarde und kreativer Populärkunst. Stellte die Avantgarde das traditionelle Verständnis von Kunst programmatisch in Frage indem sie den überkommenen Werkcharakter der Kunst radikal veränderte und die Trennung von Kunst und Leben zu überwinden suchte, so geschah die Aufhebung der traditionellen Art und Weise der Kunstproduktion in der populären Kunst durch die spielerisch improvisierende Spontaneität als grundlegendes Produktionsprinzip. Somit wurde der Werkcharakter vollends ignoriert, um nach dem forcierten Zugriff zu technischen Produktionsmitteln einen scheinbar neuen Status zu erhalten. Die Überwindung der Trennung der Kunst vom Leben blieb auch in der Populärkunst eine Utopie. Die Anwendung von Sprachmitteln avantgardistischer Kunst, einer Kunst mit einem revolutionierenden Potential, ist ein akzeptabler Vorwand für einen weitgehenden politischen Indifferentismus in einem akut politisierten Umfeld. Auch wenn Lennon in dieser Zeit der Beatle ist, der sich deutlich entschiedener politisch engagiert als andere Rockstars, so ist sein politischer Protest oft Resultat einer Art von Spontaneität, die diesen Protest als unpolitisch erscheinen läßt.³²

Hatten die BEATLES 1966 die Fähigkeit eingeübt, ihre Musik gemeinsam live zu spielen, so verloren sie 1968 ihr gemeinsames künstlerisches Konzept. Das "Weiße Album" ist die Sammlung von Soloproduktionen. Einige Songs wurden unter Ausnutzung der modernen Ton-technik von einzelnen Beatles allein, ohne jede Mitwirkung der anderen drei, eingespielt. Im gleichen Monat, in dem das "Weiße Album" erschien, veröffentlichten Lennon und Harrison ihre ersten eigenen Langspielplattenproduktionen. Sie waren es auch, die in dieser Zeit am deutlichsten vom ausgeprägten Image der freundlichen Unverbindlichkeit abrückten.³³ Bei beiden hatte sich aus unterschiedlichen Beweggründen heraus ein tiefes Unbehagen an den Lebensbedingungen eines Popstars ausgebildet. Obwohl sich selbst weiter als Künstlerindividualität profilierend, artikuliert sich bei ihnen die Abneigung gegenüber dem bürgerlichen liberalistischen Individualismus. Dieses bewirkt die Tendenz der Über- und Entpersönlichung in ihrer Kunst, die sich in der Elementarisierung der musikalischen und bildnerischen Formen (Lennon) oder dem Hinein-

stellen von Rockmusik in Sinnzusammenhänge indischer Mystik (Harrison) zeigte. Bestehen blieb auch die Skepsis an einer überzogenen Intellektualität in der Kunst, obgleich sich auch in ihrer Kunst ein größerer Intellektualitätsanspruch geltend machte. Dagegen hielt Paul McCartney am längsten an den BEATLES fest. Hennons Zuneigung zur Experimentierfreude der Avantgarden, Harrisons Verinnerlichung indischer Religiosität und McCartneys Beharren auf überkommene Unterhaltungsmodelle sind die - hier sehr verkürzt beschriebenen - auseinanderstrebenden Ambitionen der BEATLES (Ringo Starr beschränkte sich auf seine Rolle als Musiker, investierte aber natürlich sein anerkanntes schauspielerisch-komisches Talent vorrangig außerhalb der Band), die seit der Sgt. Pepper-EP und dem Tod von Manager Epstein zum unaufhaltsamen Auflösungsprozeß der Gruppe führten. Das weiße, vermeintlich leere Cover stellt sich somit als eine Kompromißformel für die BEATLES dar, mit der die widerstrebenden Konzeptionen der Ensemblemitglieder neutralisiert werden konnten. Jeder der BEATLES erhält auf dieser Doppel-EP die Möglichkeit, sich unter gemeinsamen Namen allein zu versuchen. Den Mut zur Konsequenz, die Institution BEATLES in Frage zu stellen, brachte zu diesem Zeitpunkt noch keiner der vier auf.



Ein kleiner Ausschnitt populärer Bildwelten sollte hier auf den Gehalt individueller und kollektiver Empfindungen und Ausdrucksformen in einer Zeit dynamischer Prozesse, die als politische, soziale und kulturelle Umbrüche erahnt und erfaßt wurden, befragt werden. Im Mittelpunkt der Betrachtung standen vier Musiker, die die durch ihre beispiellose künstlerische Karriere bedingten einschneidenden Veränderungen ihrer Lebensumstände auch Esthetisch immer wieder neu bewältigen mußten. Im Zentrum ihrer künstlerischen Arbeit stand naturgemäß die Musik, was für den Verfasser, dessen eigentlicher Gegenstand wissenschaftlicher Arbeit ja nicht die Musik ist, gewisse Schwierigkeiten mitsichbrachten. Aber ihm ging es in erster Linie um die Beschreibung der Gesamtkonzeption einer Kunst, die, so konsequent in den Zusammenhang technisch produzierter Musik gestellt, auch die Mittel der visuellen Massenkomm-

- 13 = Werckmeister, O. K.: Das Gelbe Unterseeboot ..., S. 121
- 14 = Werckmeister, S. 121/122
- 15 = Wicke, Peter: Von der Aura der technisch produzierten Klanggestalt. Zur Ästhetik des Pop. In: Wicke, Peter und Mainka, Jürgen (Hrsg.): Wegzeichen. Studien zur Musikwissenschaft. Berlin 1985, S. 276 - 288, S. 280
- 16 = Werckmeister, S. 125
- 17 = Davies, S. 215; zit. nach Werckmeister, S. 124
- 18 = Schmiedel, Gottfried: Die Beatles. Ihr Leben und ihre Lieder. Leipzig 1983, S. 81/82. Wahrscheinlich liegt auch bei dem von Schmiedel verwendeten George-Martin-Zitat eine der Veröffentlichungen Hunter Davies als Quelle vor, die von Schmiedel aber nicht eindeutig ausgewiesen wurde.
- 19 = Davies, Hunter: The Beatles. New York 1978, S. 283; zit. nach: Wicke, Peter: Rockmusik ..., S. 20
- 20 = Wicke, Peter: Von der Aura ..., S. 281
- 21 = So wurden die BEATLES von Timothy Leary als Reinkarnationen einer Gottheit angesehen und in seiner auf Drogengenuß basierenden religionsähnlichen Lehre zu gottgesandten Lehrern spiritueller Regeneration erklärt. Siehe "Thank God für the Beatles" von Leary in: Davies, E. E. (Hrsg.): The Beatles Book. New York 1968
- 22 = Wicke, Peter: Von der Aura ..., S. 282
- 23 = Davies, S. 285; zit. nach Werckmeister, S. 113/114
- 24 = wie 23
- 25 = Davies, S. 229; zit. nach Werckmeister, S. 126/127
- 26 = Werckmeister, S. 127. Werckmeister bezieht sich hier auf die Werbeliteratur des Yogi Maharishi.
- 27 = Wicke, Peter: Rockmusik ..., S. 186
- 28 = Kaufmann, Harald: Thesen über Wertungsforschung. In: Fingerübungen. Wien 1970, S. 12
- 29 = Werckmeister, S. 118
- 30 = Hirdina, Karin: Kunstbegriff der Avantgarde. In: Weimarer Beiträge 32 (1986) 9, S. 1460 - 1485, S. 1465
- 31 = Siehe u. a. Eisen, J.: The Age of Rock. Sounds of the American Cultural Revolution. New York 1969
- 32 = So gab Lennon 1969 seinen 1965 erhaltenen Orden "Member Of British Empire" an das Königshaus zurück. Er begründete das

